

TEATRO Y FIESTA POPULAR Y RELIGIOSA

Mariela Insúa | Martina Vinatea Recoba (eds.)



TEATRO MEDIEVAL IBÉRICO E(M) FESTIVIDADES RELIGIOSAS¹

Maria do Amparo Tavares Maleval
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

INTRODUÇÃO

Os estudiosos que se têm dedicado à história do teatro medieval na Península Ibérica enfrentam, de saída, um grande obstáculo: a quase total ausência de documentos que comprovem a sua existência, cuja exceção seria, em língua vernácula, o *Auto de los Reyes Magos*, manuscrito em castelhano de fins do século XII. Destaque-se a estreita ligação das origens do teatro no Ocidente com as práticas religiosas, tal como ocorrera em outras civilizações, como por exemplo a da Grécia antiga. A esse respeito já se pronunciara, dentre outros, Javier Huerta Calvo, nos seguintes termos:

Durante toda la Edad Media, en efecto, la Iglesia abrió las puertas de sus templos a la ceremonia del teatro, confundida a menudo con el rito y oficio litúrgicos, practicados por unos actores, los sacerdotes, dirigiéndose a una colectividad que pasaba buena parte de su vida ociosa en el inte-

¹ Esse texto aproveita em parte, no que concerne ao *Codex Calixtinus*, informações de conferência apresentada no 8º. Congresso da AIEG, realizado na UFBA de 12 a 15 de setembro de 2006, intitulada «Teatro e liturgia na Idade Média», publicada nos Anais do evento (Maleval, 2009) e, de forma mais ampliada, na série *Estudos Medievais* do GT de EM da ANPOLL, sob o título «O poligrafismo do *Codex Calixtinus*» (Tavares Maleval, 2009).

rior de los templos, convertidos en ciertas épocas del año en lugares de libre y loca diversión².

Desta forma, o especialista não somente destaca a relação das origens do teatro com os ritos e ofícios litúrgicos, tendo como atores os sacerdotes, mas também que a Igreja propiciaria, ao lado dessa dramaturgia «séria», a eclosão de um teatro carnavalesco, tradição que seria largamente cultivada no «teatro populista del siglo XVI»³.

Pretendemos destacar a importância documental do *Liber Santi Jacobi*, ou *Codex Calixtinus*, para a comprovação do consciente caráter dramatizado dos ofícios e ritos religiosos desenvolvidos na basílica de Santiago de Compostela até o século XII. Esquecida pelos estudiosos da história do teatro na Península Ibérica (e não só), essa obra é um importantíssimo documento-monumento histórico, literário, litúrgico, musical... escrita em latim, provavelmente entre os anos 1160-1170, contém matéria de várias procedências, embora a sua autoria moral seja imputada ao Papa Calisto II (1119-1124). Seu exemplar mais completo se encontra no Arquivo da Catedral de Santiago⁴, sendo que foi roubado em 2011 mas felizmente recuperado algum tempo depois.

Das cinco partes ou Livros, mais Apêndice, em que o *Codex* está dividido, interessa-nos sobretudo a primeira, que apresenta ofícios litúrgicos específicos para as várias festas em louvor a São Tiago, contendo lições e peças para serem recitadas e/ou cantadas⁵. Reúne um significativo número de composições monódicas para as diferentes partes da missa e numerosos *conductus*, *prosas*, *farsas* (isto é, missas representadas), responsórios, antífonas, etc. A estas se acrescentam, no Apêndice, além de outros textos, várias peças musicais de caráter litúrgico e processional, inclusive milagres jacobeus, em que o erudito e o popular interagem. Trata-se de um documento de extrema

² Huerta Calvo, 1984, p. 14.

³ Huerta Calvo, 1984, p. 14.

⁴ O códice foi elaborado em fino couro de vitela, cuidadosamente copiado e primorosamente ornamentado com belas capitulares e outras iluminuras.

⁵ O segundo livro reúne 22 milagres do Apóstolo, considerados autênticos pela Igreja; o terceiro trata da trasladação do corpo apostólico da Palestina para a Galiza; o quarto, também chamado de Pseudo Turpin (uma vez que falsamente atribuído ao Arcebispo de Reims), compõe-se de lendas relacionadas a Carlos Magno e à sua 'cruzada' para libertação dos Caminhos jacobeus; e o quinto é um Guia medieval do peregrino (possivelmente da co-autoria do chanceler Aimeric Picaud), que descreve o Caminho, a cidade, a basílica, os costumes dos peregrinos, etc.

importância inclusive por registrar de forma completa exemplos da música polifônica em seus primórdios, encontrando-se entre essas composições o *conductus Congaudeant Catholici*, considerado a mais antiga peça a três vozes que se conhece⁶.

Antes de nos atermos ao nosso propósito central —tal seja, observar as células dramáticas existentes nos ofícios jacobeus, mais especificamente na missa composta por D. Fulberto de Chartres—, achamos conveniente nos reportar, em breve síntese, ao teatro medieval, suas espécies e características, até chegarmos aos Autos devocionais de Gil Vicente.

O TEATRO MEDIEVAL. GIL VICENTE

Primeiramente, acentuaríamos que não é de se estranhar o fato de as manifestações teatrais ocorrerem à roda dos templos e mosteiros, em um período —a Idade Média— no qual a Igreja, além de ser grande proprietária de terras, era a detentora do monopólio do ensino e mesmo da justiça, subordinada ao Direito Canônico. O quotidiano por ela se norteava, uma vez que o calendário, as festas e as horas se relacionavam com a liturgia; e as obras artísticas e/ou literárias eram via de regra religiosas ou de forte apelo religioso.

No interior dos templos, bem como nas procissões, ocorriam representações relacionadas aos principais ciclos religiosos —o natalino e o pascoalino—, desenvolvidas a partir dos *tropos* do rito romano, isto é, de pequenas recitações ou diálogos entre os oficiantes do culto e o coro, inseridos na liturgia da missa. A gestualística ritual, bem como a mistura de música e palavras no culto, aliadas à intenção didática, de comoção e/ou conversão dos assistentes, propiciariam o nascimento desse teatro, sendo que, como frisa Henrique Harguindey Banet⁷, nessa época de nascimento das línguas românicas as reuniões de cunho profano seriam menos abundantes que as religiosas, como missas, festas de santos padroeiros, peregrinações, etc.

Ditas representações incipientes evoluíram para a encenação de episódios da Paixão e/ou de outras passagens dos Evangelhos e do Antigo Testamento; e, com o aumento dos elementos profanos e ao

⁶ Desta forma, indica ter sido a Escola musical de Santiago juntamente com a de Limoges as duas grandes expressões da polifonia no século XII, encontrando-se a escola compostelana a meio caminho entre a escola limosina e os avanços posteriores da de Notre Dame da Paris.

⁷ Harguindey Banet, 1999, p. 7.

se tornar mais complexo o aparato cênico, passariam a se realizar no adro. Nos pátios aconteceriam também dramatizações profanas, ligadas ao cômico popular, proibidas por Concílios e Constituições sinodais de serem realizadas nos recessos dos templos. Daí se estenderiam aos burgos, aos mercados e feiras, bem como às cortes reais e senhoriais —enfim, aos lugares de reunião do homem medievo.

Originadas da França, no século XII, tais representações chamadas de «mistérios» limitavam-se inicialmente a pequenos quadros de passagens bíblicas; mas, a partir do século XIV, já compreendiam encenações de vulto, as quais, buscando o realismo, contavam com numerosos figurantes e extensos textos de muitos episódios, ligados aos Evangelhos e às prefigurações messiânicas do Antigo Testamento. Nesta época surgiram as «moralidades», com finalidades mais explicitamente educativas, colocando em cena tipos psicológicos ou alegorias críticas, que personificavam abstrações como vícios e virtudes. E os «milagres», originados a par dos «mistério» no século XII, encenavam situações-limite da vida dos santos e suas intervenções miraculosas, nas quais se incluía com destaque a intermediação de Maria.

Essas peças seriam representadas não por atores profissionais, mas por membros de confrarias estáveis, da mesma forma que as peças profanas. Vale lembrar, com Henrique Harguindey Banet,

o vencello destas confrarías e deste teatro coa inversión da orde establecida, a liberdade total e o destronamento dos valores dominantes que se dá na festa carnavalesca e demais celebracións análogas que tienen lugar dende o comezo da Idade Média, como puxo bem en relevo Mihail Bahtín. O Entroido, a Festa dos Tolos, a Festa do Burro, a de Maio e outras dan orixe a manifestacións parateatrais que parodian as cerimoniais e as expresións relixiosas (misas, sermóns, milagres de santos...), a vida administrativa e xurídica (ordenamentos reais, cartas e privilexios, testamentos...), os xéneros literarios (cancións de xesta e epopeas convertidas en batallas entre o Carnaval e a Coresma), os prognósticos astrolóxicos, etc.⁸

Ditas encenações foram desenvolvidas de forma notável em Arras, importante centro urbano impulsionado pela indústria têxtil, alcançando seu apogeu também na França, na segunda metade do século XV, após terminada a Guerra dos Cem Anos (1337-1453), que certamente muito prejudicou a evolução do teatro⁹. O século XV é, aliás, tam-

⁸ Harguindey Banet, 1999, p. 11.

⁹ Harguindey Banet, 1999, p. 10.

bém o século das grandes «Paixões», que necessitavam de vários dias para serem representadas.

Quanto às espécies profanas, nelas se destacavam as «farsas», geralmente satíricas, caricaturais, que foram o gênero mais popular do teatro cômico medieval, constituindo inicialmente uma breve representação intercalada no drama litúrgico, para distensão do público. Chamavam-se *sotties* as que colocavam em cena bufões, galanteadores, peregrinos e parvos, interpretados por confrarias de bufões, aos quais se permitia uma crítica mais aberta e acirrada através da paródia. Havia também os «sermões burlescos», monólogos enunciados por atores travestidos de frades, nos quais se parodiavam elementos do culto religioso, como sermões, orações, ladainhas, hinos, etc. Existiam ainda outros «monólogos dramáticos», representados por um único ator, ridicularizando tipos sociais.

Em Portugal, registrou-se o termo «arremedilho», relacionado ao espetáculo proporcionado pelo «remedador», termo através do qual era chamado, no tempo de Afonso X de Leão e Castela, o jogral ou bufão que juntava a declamação à mímica. Aliás, o documento mais antigo que comprova a existência de dramatizações anteriores a Gil Vicente em Portugal concerne a uma doação de terras feita por Sancho I (1154-1211) aos bufões Bonamis e Acompaniado, em troca de um «arremedilho».

Já mais para o fim da Idade Média, na transição para o Renascimento, às espécies dramáticas arroladas acima se acrescentariam os «momos» e «entremezes», destinados à distração da corte, cujos membros, e até mesmo o rei, neles tomavam parte. Embora se confundindo por vezes, os entremezes, como o próprio termo originário (*intermezzo*) indica, serviam de entreto aos momos e a outras festividades. Por «momos» designavam-se as máscaras, os adereços, os trajes, as personagens e a própria representação. Esta se caracterizava pela semelhança estrutural com a procissão, pelo caráter alegórico e espetaculoso, galante e solene, apropriado aos temas representados, que compreendiam matéria cavaleiresco-expansionista, apesar do termo 'momo' remeter ao deus romano da zombaria. Apresentando raros ou mesmo inexistentes discursos e ação dramática, utilizavam dança e mímica, além de muitos recursos técnicos, de muitas maquinarias e seus truques, que causavam o espanto e a admiração dos expectadores.

Muito embora oriundos de França, Castela e Itália (Veneza), os momos encontraram nas cortes portuguesas da Dinastia de Avis o

terreno propício para o seu florescimento, abrilhantando festas de casamentos reais e outras, contando-se entre as mais famosas as dos enlances da Infanta D. Leonor com o Imperador Frederico III em 1451 e do Príncipe D. Afonso com a Princesa D. Isabel de Castela em 1490; bem como as festas natalinas de 1500, no reinado de D. Manuel. No Brasil, por ocasião do Carnaval, os desfiles dos sambódromos, que do Rio de Janeiro se espalharam para outras cidades brasileiras, dão continuidade ao seu esplendor.

Voltando ao teatro religioso e sua ligação com a liturgia, considera-se que o já citado *Auto de los Reyes Magos*, do século XII, seria uma exceção. Como o *Jeu d'Adam* francês, não se originara de fontes exclusivamente litúrgicas; expressa, nos monólogos dos reis magos¹⁰, o assombro de cada um deles diante da nova estrela e o pequeno conflito interior ingenuamente dramatizado, como observa Francisco Ruiz Ramón, «entre la duda de la razón y el impulso del corazón»¹¹.

Centralizando a nossa atenção na parte ocidental da Península Ibérica, mais especificamente em Portugal, vemos que, a exemplo do que sucedera nos demais reinos ibéricos (à exceção da Catalunha), a tardia penetração da ritualística franco-romana estaria na base da escassez de representações litúrgicas. A documentação a elas concernente costuma ser apontada como restrita à antífona pastoral *Quem vidistis*, relacionada com o ciclo natalino¹² e encontrada pela musicóloga francesa Solange Corbin num breviário de século XIV, procedente do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.

Mas aos poucos ocorreria nos cultos o afrouxamento da austeridade proposta por cluniacenses e cistercienses. Em Portugal, no século XV, são documentadas encenações ligadas à procissão de *Corpus Christi* em Alcobaça; e em Caldas da Rainha, 1504, Gil Vicente, considerado o criador do teatro português¹³, representaria o *Auto de São Martinho*, encomendado pela Rainha Velha, D. Leonor, também para o *Corpus Christi*. Neste, franciscanamente é feita a apologia da

¹⁰ Esse auto é composto por monólogos sucessivos de Gaspar, Baltasar e Melchior, um diálogo entre eles, outro entre eles e Herodes, um monólogo deste e mais um seu diálogo com um sábio e um rabi, finalizando o texto.

¹¹ Ruiz Ramón, 2000, p. 25.

¹² Cf., a propósito, Martins, 1969, vol. I, p. 23.

¹³ Sua estréia como teatrólogo foi em 1502, com o «Monólogo do vaqueiro» ou «Auto da visitação», feito em espanhol e representado diante da família real por ocasião do nascimento do futuro D. João III, filho de D. Manuel e D. Maria, cujo parto fora no dia anterior (Vicente, 2002, vol. I, p. 17).

verdadeira caridade, cuja prática não consiste em doações do supérfluo, mas do essencial, uma vez que o santo divide com um pobre a própria capa, num rigoroso inverno.

Mas este é apenas um dos Autos chamados «de devoção» pelo próprio autor e apresentados em comemorações religiosas. Compôs diversas peças para serem apresentadas à família real durante o ciclo do Natal, como indicam as didascálias das mesmas. Fora outras peças sem indicação de circunstância, incluíram-se nos festejos natalinos: Autos *Pastoril Castellhano* (1509), *da Fé* (1510), *da Sibila Cassandra* (1513), *dos Quatro Tempos* (cerca de 1513), *da Mofina Mendes* (1515, reapresentada em 1534), *do Purgatório* (1518)¹⁴, *Pastoril Português* (1523) e *da Feira* (1527).

Para o ciclo da Paixão, compôs o *Auto da Alma*, dedicado à «muito devota rainha dona Lionor e representado ao muito poderoso e nobre rei dom Emanuel seu irmão, por seu mandado, na cidade de Lisboa, nos paços da Ribeira em a noite de Endoenças [quinta-feira santa]. Era do Senhor de 1508»¹⁵. Este é o único que é explicitamente indicado pelo autor como sendo preparado para a Semana Santa¹⁶ e constitui com o já mencionado «milagre» de S. Martinho e com o *Auto da Barca da Glória* as únicas peças devocionais em que a comichidade não está presente, afastando-se desta que é uma característica do

¹⁴ Faz parte de uma trilogia, iniciada com o *Auto da Barca do Inferno*, representado na câmara da rainha Dona Maria, «estando enferma do mal que faleceu, na era do Senhor de 1517» (Vicente, 2002, p. 215), e concluída com o *Auto da Barca da Glória*, «representado ao muito nobre rei dom Manoel, o primeiro deste nome, em Almeirim. Era do Redentor de 1519 anos» (Vicente, 2002, p. 289).

¹⁵ Vicente, 2002, p. 189.

¹⁶ Com relação ao ciclo da Paixão/Páscoa, vale lembrar que, em meados do século XVI, as lamentações e o luto nas procissões do período contribuíam para a revivescência do drama da morte redentora de Jesus. Desta época é também um texto dramático: uma «prosa» sobre a Ressurreição, na qual dialogam em latim Maria e os Anjos sobre Cristo ressurgido, com comentários introdutório e conclusivo do coro Cf. transcrição e tradução feita por Mário Martins (Martins, 1969, vol. I, p. 27-33).

Destaque-se ainda, dentre os textos precursores, as *laudes* e *cantigas espirituais* de Mestre André Dias de 1435: as composições desse monge beneditino, como os cantares trovadorescos, se aliavam ao canto, à dança e ao acompanhamento musical, com serem, antes de tudo, inspiradas e poéticas orações. Constituiriam, na conclusão de Mário Martins, «um meio caminho entre a simples descrição romanceada e o teatro» (Martins, 1951, p. 138); ou, segundo Luís Francisco Rebello, a transição da poesia lírica para a dramática (Rebello, 1972, p. 22).

teatro vicentino¹⁷: a introdução do riso nos assuntos sérios, objetivando o *docere cum delectare*.

Pautando-se na temática tradicional da vida terrena como peregrinação, tão comum nas obras místicas do medievo, encontra-se a «Alma humana formada / de nenhuma cousa feita»¹⁸ no dizer do Anjo que dá sequência ao Prólogo iniciado pela fala de Santo Agostinho, caminhando entre a orientação do Anjo Custódio e as tentações do Diabo. Estas levam-na ao pecado da vaidade, tornando-a pesada e opaca, uma vez que carregada de bens materiais. Mas, graças ao refrigério que a «santa estalajadeira, Igreja Madre»¹⁹, oferece através do sacrifício do Redentor, torna-se ela novamente forte para trilhar o caminho da Vida, verdadeira e eterna. Da mesma forma, as «dignidades altas»²⁰ —Papa, Cardeal, Arcebispo, Bispo, Imperador, Rei, Duque e Conde— que são personagens do *Auto da Barca da Glória*, atingidas pela inexorabilidade da morte, só alcançam a glória celestial através da Paixão de Cristo que lhes redime as culpas, das quais se mostraram sinceramente arrependidas.

Importa ainda observar a importância da música do teatro vicentino: no *Auto da Alma* os doutores da Igreja entoam cânticos²¹, que

¹⁷ Aliás, a Idade Média não poderia jamais ser caracterizada por uma rígida compartimentação de gêneros e espécies literárias. Antes, os textos seriam polivalentes, «camaleônicos» —para usarmos a terminologia do medievalista suíço André de Mandach (1987)—, destinados ora à leitura, ora à representação. Tal é o caso da *Gesta de Fierabras*, da qual defende o citado medievalista a origem portuguesa (Mandach, 1987). Girando em torno das façanhas de Oliveiros contra os «turcos», perpetuou-se no *Auto da Floripes*, encenado anualmente a 5 de agosto na festa de Nossa Senhora das Neves, na vila deste nome, próxima a Viana do Castelo e Porto; e, no Brasil, nas populares «reisadas».

¹⁸ Vicente, 2002, p. 190.

¹⁹ Na rubrica autoral introdutória do *Auto*, apresenta-se o seguinte «Argumento: Assim como foi cousa muito necessária haver nos caminhos estalagens para repouso e refeição dos cansados caminhantes, assi foi cousa conveniente que nesta caminhante vida houvesse unha estalajadeira pera refeição e descanso das almas que vão caminhantes pera a eternal morada de Deus. Esta estalajadeira das almas é a madre santa Igreja, a mesa é o altar, os manjares as insígnias da paixão. E desta prefiguração trata a obra seguinte» (Vicente, 2002, p. 189). E as personagens que iniciam o *Auto* são, juntamente com a Santa Madre Igreja, os seus pilares: Santo Tomás, São Jerônimo e Santo Agostinho, sendo deste a fala primeira.

²⁰ Vicente, 2002, p. 269.

²¹ «Vexila regis prodeunt» (Vicente, 2002, p. 206), «Salve sancta facies» (Vicente, 2002, p. 210), «Ave flagelum» (Vicente, 2002, p. 211), «Ave corona espinearum»

entremeiam com orações e lições na ritualística que desenvolvem, terminando-o com «Te Deum laudamus», entoado já agora com a Alma liberta. E no da *Barca da Glória*, no qual se apresentam lições e responsórios a par das falas das personagens, dentre as quais se incluem a Morte, o Diabo e quatro Anjos, estes o iniciam cantando e as almas o terminam entoando uma música «a modo de pranto com grandes admirações de dor, e veo Cristo da ressurreição e repartiu por eles os remos das chagas e os levou consigo»²².

Detivemo-nos um pouco mais nesse Auto vicentino por ser, como dissemos, o único que explicitamente se coloca como feito para o ciclo da Paixão de Jesus Cristo. Isto porque, como veremos, a missa do *Codex Calixtinus* que escolhemos para comentar também se dedica à Paixão, embora do Apóstolo Tiago Maior.

AS «REPRESENTAÇÕES» LITÚRGICAS DO «CODEX CALIXTINUS»

Com relação ao *Codex Calixtinus*, não conheço, se é que existe, nenhuma história do teatro ibérico que dê o devido destaque ao mesmo como possível fonte para especulações sobre as origens do teatro, muito embora Santiago de Compostela fosse no século XII o centro mais importante de peregrinação da Cristandade e aí se reconheçam registros de uma elementar *Visitatio Sepulchri*²³.

O *Liber Sancti Jacobi*, feito em honra do Apóstolo Tiago Maior cujos restos mortais acredita-se estar sob o altar-mor da sua basílica compostelana, foi chamado de *Codex Calixtinus* por atribuir-se, retoricamente, a sua autoria ao papa Calisto II (1119-1124)²⁴. Foi escrito na chamada Era Compostelana, época de maior esplendor da Galiza, graças à atuação de Diego Xelmírez (1065-1140)²⁵, primeiro arcebispo de Santiago de Compostela (1120)²⁶, tornada Sé Metropolitana graças ao seu empenho e argúcia política junto a Roma²⁷.

(Vicente, 2002, p. 211) «*Dulce lignum dulcis clavus*» (Vicente, 2002, p. 212), «*Domine Jesu Christe*» (Vicente, 2002, p. 213).

²² Vicente, 2002, p. 294.

²³ Ver Martins, 1969, p. 18.

²⁴ O papa Calisto II era irmão do conde de Galiza, Raimundo de Borgonha, e tio de Afonso VII, rei de Galiza (1111) e, posteriormente, de Leão e Castela (1135).

²⁵ Aliás, fora também graças à sua intervenção contra a rainha Urraca que o filho desta, Afonso VII, seria coroado rei de Galícia em 1111 (Ferro Ruibal, 1992, p. 228).

²⁶ A *Historia Compostelana*, escrita a seu mando, documenta o período, evidentemente que da sua perspectiva ideológica, estreitamente vinculada aos cluniacenses.

Com relação ao teatro litúrgico²⁸, que «desenrolava-se dentro das igrejas ou em estreita conexão com as cerimônias propriamente litúrgicas», teria sua origem nas «formas literário-musicais, conhecidas pelo nome de *tropos*²⁹ e *seqüências*³⁰», nas palavras de Mário Martins³¹. Se bem que muito devamos a este medievalista por seus diversos estudos sobre a cultura medieval, no entanto, em seu capítulo sobre «O teatro litúrgico na Idade Média peninsular», repleto de informações preciosas colhidas principalmente de Richard B. Donovan (1958), sequer se refere ao *Codex Calixtinus* como uma fonte para o estudo das origens do drama litúrgico. Todavia, o primeiro livro deste códice é uma recolha preciosa de ofícios religiosos diversos em honra do Apóstolo, em que se encontram elementos como «conductos», «prosas», «responsórios», «antífonas» e «farsas» indicadores dessas origens.

Aliás, o poder da abadia borgonhesa de Cluny alcançara a própria coroa de Leão e Castela, uma vez que Calisto II era tio de Afonso VI, ao qual apoiou quando necessário. Este se casou com a filha do duque de Borgonha, sobrinha do grande abade Hugo. E as suas filhas, Urraca e Tareja, foram dadas em casamento a dois nobres borgonheses, Raimundo e Henrique. Portanto, essas estreitas relações políticas e matrimoniais redundariam no 'afrancesamento' dos reinos cristãos ibéricos (Singul, 1999, p. 108) e, em consequência, na consolidação da ritualística franco-romana nas suas igrejas.

²⁷ Dessa forma, o poder que antes pertencia a Braga passou a Compostela, o que «acelerou a separación da Galícia de entre Douro e Miño —o nascente Portugal— do resto do país» (Ferro Ruibal, 1992, p. 228). Diego Xelmírez, descendente de família da baixa nobreza galega, tomou importantes medidas administrativas e culturais para fomentar a peregrinação, que nesse século XII atingiria o seu auge, e para embelezar a catedral românica e a cidade, inclusive construindo o palácio arcebispal. Contou com o beneplácito da poderosa abadia borgonhesa de Cluny. Foi, inclusive, graças ao apoio de São Hugo (1049-1109), abade de Cluny, e do papa cluniacense Calisto II que ele alcançou o arcebispado.

²⁸ Segundo Mário Martins, «Ao falarmos em teatro *litúrgico*, pode esta palavra ser tomada em sentido mais ou menos lato. Nem será descabido admitir a existência de certa *paraliturgia*, ou liturgia secundária. Mas, primitivamente, o teatro litúrgico desenrolava-se dentro das igrejas ou em estreita conexão com as cerimônias propriamente litúrgicas» (Martins, 1969, p. 12).

²⁹ Composição resultante da intercalação de notas e de palavras suplementares em um fragmento de obra litúrgica.

³⁰ «Hino litúrgico que acompanha o Gradual e a Aleluia», ou: «repetição de determinado grupo de notas ou acordes em diferentes posições da escala» (segundo a *Grande enciclopédia Larousse Cultural*, volume 22, p. 5327).

³¹ Martins, 1969, pp. 12-13.

O «conducto» é «forma primitiva da composição mesurada e amiudemente harmônica». Destaca Moralejo³² que a sua descrição se dava «através de termos por vezes obscuros e contraditórios pelos teóricos dos séculos XIII e XIV». No que coincidiam era em considerar que possuía igualdade métrica, que admitia as consonâncias imperfeitas, e que não se empregava nele o *cantus firmus*. O *Codex* registra alguns conductos: um atribuído a um antigo bispo de Benevento, composto de hexâmetros com estribilho de nove sílabas de ritmo parecido³³; outro atribuído a D. Fulberto, bispo de Chartres, com estrofes em que se alternam versos de quatro e seis sílabas mais estribilho de seis e quatro³⁴, sendo que este deveria ser entoado por «un niño entrando entre los dos cantores», como indica a rubrica; outro atribuído a Roberto, cardeal romano, formado por versos endecassílabos, que deveriam ser entoados pelo coro, alternados com versos pentassílabos, a serem entoados também por um menino, segundo a rubrica³⁵; outro atribuído a São Fortunato, bispo de Poitiers, no qual se alternavam dísticos elegíacos com o estribilho *Gaudeamus*, que deveria ser repetido igualmente por «un niño entrando entre los dos cantores»³⁶. Portanto, nestes *conductus* se destacava a presença dos meninos cantores da escola catedralícia, com o seu papel específico na interpretação dessas composições musicais.

A «prosa», no caso, é «a forma do canto religioso derivado da seqüência e que consistia num desenvolvimento composto de letra e música acrescentada a um cântico, reportando-se os seus exemplos mais antigos ao século IX»³⁷. Documenta-se, no *Codex*, uma «Prosa de Santiago en palabras latinas, griegas y hebreas, abreviada por el papa Calixto», como diz a didascália³⁸. Trata-se de uma narrativa panegírica da vida do Apóstolo e da peregrinação a que deu azo a sua trasladação, vazada em versos de métrica bastante variável (desde dissílabos e trissílabos até decassílabos) e rimas assonantes e consonantes. E, vale destacar, apresenta a expressão que se tornou típica dos peregrinos e dos cruzados: *sus eya, ultreya*, retomada no famoso hino *Dum pater familias*, mais conhecido como «Canto de *ultreya*», também cha-

³² Liber, 1998b, p. 320.

³³ Liber, 1998b, pp. 320-321.

³⁴ Liber, 1998b, pp. 321-322.

³⁵ Liber, 1998b, pp. 322-323.

³⁶ Liber, 1998b, pp. 323-324.

³⁷ Ver Moralejo (Liber, 1998b, pp. 290-291). Traduzimos.

³⁸ Liber, 1998b, p. 290.

mado de «Canção dos peregrinos flamengos» e que seria o mais antigo cântico documentado da peregrinação a Compostela³⁹. Essa «prosa», que não é a única do *Codex*, faz parte de uma missa de São Tiago, para o 25 de julho, composta pelo papa Calisto⁴⁰. Também no Apêndice do *Codex* pode ser encontrada outra, atribuída a Antão, bispo de Troyes, vindo em seguida um *tropo* atribuído a D. Fulberto, bispo de Chartres, que é um comentário do *Kyrie*: «Rex inmenso, Padre pío / eleison»⁴¹.

Os «responsórios» correspondem a uma das principais partes cantadas do ofício divino, presentes desde o início da missa. E a primeira delas é justamente aquela em que os fiéis são levados a repetir e/ou responder e/ou contestar as palavras pronunciadas pelo leitor, sendo os cânticos baseados em tal procedimento chamados «responsos» ou «responsórios».

A «antífona», segundo o seu étimo grego (composta de *anti* + *phoné*), significa «contracanto» ou «canto alternado». «É uma passagem tomada geralmente das Sagradas Escrituras referente à vida do santo cuja festa se celebra», cantada «no princípio e no fim do salmo com uma melodia um pouco mais lenta que a deste»⁴², embora no *Codex* elas não se restringem a acompanhar apenas os salmos. Além das que se documentam no Apêndice⁴³, apresentam-se claramente indicadas desde o título dos capítulos XXII e XXIII do Livro I:

— Capítulo XXII. «Responsorios del papa Calixto con sus *antífonas* e himnos para la vigília de Santiago. El Redentor impuso...»⁴⁴.

— Capítulo XXIII. «Responsorios evangélicos del mismo papa Calixto, con sus *antífonas* e himnos, para cantar en los días de las fiestas de Santiago, o sea en los de su pasión y traslación. Habiendo andado el Salvador un poco...»⁴⁵.

Como se vê, as antífonas e hinos compunham os responsórios, que se construíam hegemonicamente em torno de um tema relacionado à vida do santo homenageado. No primeiro dos capítulos citados acima, vemos que o tema da nomeação dos apóstolos diletos de Jesus e o significado dos nomes a ele atribuídos, a partir do Evangelho

³⁹ Ver Moralejo (*Liber*, 1998b, p. 590).

⁴⁰ *Liber*, 1998b, pp. 289-296.

⁴¹ *Liber*, 1998b, p. 582.

⁴² Cf. Moralejo (*Liber*, 1998, p. 262; traduzimos).

⁴³ *Liber*, 1998b, p. 581.

⁴⁴ *Liber*, 1998b, p. 8; destaques nossos.

⁴⁵ *Liber*, 1998b, p. 8; destaques nossos.

de S. Marcos (3, 16-17), vai se repetir com pequenas variações e/ou acréscimos. Exemplos:

R. El Redentor impuso a Simón el nombre de Pedro y a Santiago y Juan los nombres de Boanerges. Cuando estaba Jesús para subir al monte, llamó junto a él a Santiago y Juan y les impuso el nombre de Boanerges.

Palabras de San Marcos. Canto en el II tono.

R. Llamó Jesús a Santiago y a Juan Boanerges, que quiere decir hijos del Trueno. V. Así como el sonido del trueno hace estremecer la tierra, así todo el mundo se estremeció con las voces de ellos. Que quiere decir hijo...⁴⁶

Da mesma forma comentam-no palavras atribuídas ao papa Calisto e a São Jerônimo⁴⁷, além das antífonas, antecedendo não apenas os salmos, mas também outras partes do ofício, como dissemos anteriormente. Também o hino atribuído a D. Fulberto, bispo de Chartres, desenvolve o tema da nomeação, acrescentando ao significado do nome Boanerges o de Tiago, que quer dizer «suplantador»: «Pues suplantador te llamas, / suplanta nuestros pecados / y hágannos tus santas preces / ir al cielo con los santos...»⁴⁸.

Esta era uma das fórmulas para a vigília; artística forma, em que o *docere cum delectare* se processava. Em outros responsórios e antífonas vemos uma ainda mais variada polifonia de discursos e sons, como por exemplo no capítulo XXIII, onde se revezam leitores e/ou cantores com discursos atribuídos a São Marcos, São Jerônimo, aos Salmistas, a São Lucas, São Gregório, São Mateus, ao patriarca de Jerusalém Guilherme —enfim, dos Evangelhos diversos e da História Eclesiástica, tendo por tema principal a Paixão de São Tiago, as conversões e milagres por ele realizados.

Segundo as prescrições atribuídas ao Papa Calisto, que sucedem aos responsórios, as lições e salmos deveriam ser recitados e cantados⁴⁹. E no capítulo XXXI usa-se o termo «farsa», que pode ser traduzido por «representação» para diferenciação do espécime profano⁵⁰,

⁴⁶ Liber, 1998b, pp. 258-259.

⁴⁷ Liber, 1998b, p. 260.

⁴⁸ Liber, 1998b, p. 260.

⁴⁹ Ver Liber, 1998b, p. 278.

⁵⁰ Os doutos tradutores do *Liber Santi Jacobi*, A. Moralejo, C. Torres e J. Feo, acharam melhor traduzir o termo latino *farsa* por «representação», por considerá-lo mais apropriado ao ofício divino, uma vez que a farsa, posteriormente à época de elaboração do *Codex*, denominava, como vimos, um espécime do teatro cômico,

relacionado ao ofício da missa, «composta por D. Fulberto, bispo de Chartres, varão ilustre, para cantá-la quem goste em uma ou outra festividade do mesmo apóstolo» São Tiago.

Assumia-se, pois, a relação da missa com o teatro, sendo ela uma representação elaborada, com autoria explicitada, à qual não faltam, neste exemplo de que tratamos, as rubricas indicadoras das falas e trajes dos «atores»: «Unos cantores, entre los que esté un obispo o un presbítero, vestido con ínfulas, digan esto», «Respondan otros cantores»⁵¹. Na Epístola estaria a «farsa» mais propriamente dita indicada novamente: «Farsa de la lección de la misa de Santiago, compuesta por Don Fulberto», etc. Nela se alternam as rubricas indicativas das falas e cantos dos atores (leitor e cantor). No *Sanctus* e no *Agnus Dei* a alternância ocorre entre cantores e/ou coros.

Na «farsa» de D. Fulberto⁵², que consiste no diálogo entre um leitor e um cantor como indica a didascália, temos apresentado um pequeno «mistério» sobre a paixão de Tiago Maior, um dos discípulos mais diletos de Jesus Cristo, que foi o primeiro apóstolo a sofrer o martírio e ser por ele coroado: «Según la epístola / con su santa lección, / de Herodes víctima / la espada padeció / Santiago y rápido / el cielo mereció»⁵³. A lição bíblica é referendada pela *História Eclesiástica* e pelas *Disposiciones* de São Clemente de Alexandria, autoridades que o autor indica enquanto fontes para fundamentação da verdade dos fatos que narra. Inclusive a conversão de Josias, soldado que levava S. Tiago ao martírio e que, supliciado com ele, alcançou também a coroa da glória. Também se refere à vingança divina —«Porque el Señor no deja delito sin venganza»⁵⁴— sobre Herodes, que inclusive mandara prender a Pedro, que foi libertado miraculosamente. Herodes, do alto da sua glória terrena, endeusado pelos judeus, é ferido pelo Anjo do Senhor, de modo que, como diz o Cantor, «De la

profano, que estes autores definem como «una especie de ópera bufá, regularmente en un solo acto», com assuntos «imaginarios, inverosímiles y grotescos» (*Liber*, 1998b, p. 326). Lembram eles que tal tipo de missa em francês chamava-se *messe farcie*, missa entremeada com cânticos, versos ou explicações.

⁵¹ *Liber*, 1998b, p. 325.

⁵² Fulberto de Chartres, nascido possivelmente na Aquitânia (975-1028), consagrado bispo em 1007, foi mestre muito respeitado e querido, além de autor de poemas sacros e profanos, dos quais se conservaram muitos hinos e prosas.

⁵³ *Liber*, 1999b, p. 329.

⁵⁴ *Liber*, 1999b, p. 331.

planta del pie a la cima de la cabeza no tiene nada sano»⁵⁵; e, como acrescenta o Leitor, «chorreando gusanos expiró»⁵⁶.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, muitas eram as vozes que representavam as missas em honra do Apóstolo, em sua magnífica catedral⁵⁷. E o códice oferece assuntos próprios para a representação⁵⁸, além de apresentar farta demonstração de recursos que caracterizam a linguagem do teatro, como diálogos (veja-se, por exemplo, a homilia atribuída a São Jerônimo e a São João Crisóstomo no capítulo XVI⁵⁹), recitações e cânticos antecidos de rubricas que os destinam a diferentes leitores e/ou cantores, como se fossem embriões dos ‘atores’ teatrais.

Nem é absurdo imaginarmos que os eclesiásticos, para a leitura das palavras de personagens da *Bíblia* e da *História Eclesiástica*, pudessem entrar ‘em cena’ vestidos de apóstolos, ou de outras personagens bíblicas, tal como sucedia em Vichi, na procissão de *Corpus Christi* segundo Donovan⁶⁰. Ou que São Tiago pudesse estar nas procissões com «seu bordom e cabaça e soombreiro», como mais tarde, em 1435, figuraria no registro da procissão de *Corpus Christi* em Alcobça, por exemplo⁶¹.

⁵⁵ Liber, 1999b, p. 331.

⁵⁶ Liber, 1999b, p. 331.

⁵⁷ No Livro V do *Codex*, que é um guia medieval do peregrino, documenta-se que a catedral compostelana possuía nada menos que «72 cônegos, em consonância com o número dos 72 discípulos de Cristo» (Liber, 1998b, p. 573). Obediente à lição de São Lucas (10-1), Gelmires teria fixado este número no ano de 1102, segundo a *Historia Compostelana* (I, cap. XX, 3-7).

No altar-mor somente podiam celebrar missa «bispo, arcebispo, papa ou cardeal da mesma igreja», registrando-se, então, a existência de sete cardeais, confirmados no posto pelo papa Calisto (Liber, 1998b, p. 569).

⁵⁸ Acrescente-se que, além das missas como a que vimos, em torno da Paixão de São Tiago e da sua eleição e transladação, celebradas em 25 de julho e 30 de dezembro respectivamente, havia também comemorações muito importantes em torno dos milagres jacobeus no dia 3 de outubro, instituído como dia festivo por Santo Anselmo, abade da Cantuária, a partir do Grande Milagre da ressurreição de um morto, levado ao suicídio pelo demônio, milagre obrado por Santa Maria com a intermediação do Apóstolo

⁵⁹ Liber, 1998b, pp. 183-187.

⁶⁰ Donovan, 1958, p. 87.

⁶¹ Martins, 1969, p. 24.

Diante de tantas evidências, porque o *Codex Calixtinus* tem sido deixado de lado pelos estudos sobre as origens do teatro ibérico (e não só)? Uma possível resposta seria ideológica, ligada ao solapamento do prestígio do Apóstolo em prol da unidade da Igreja, assentada em Pedro. Por exemplo, o códice registra a descrição da Paixão de São Tiago, acompanhada da de Josias⁶², de forma muito semelhante à do próprio Jesus Cristo. Com muitos diálogos e recursos retóricos como exclamações e interrogações, ao Apóstolo são atribuídas palavras durante o seu martírio, momento no qual

se produjo un violento terremoto, se abrió el cielo, se agitó el mar y resonó un trueno formidable, y abierta la tierra se tragó a la mayor parte de los malvados, y brilló un gran resplandor en aquel sitio y muchos oyeron en el aire un coro de ángeles que llevaban las almas de aquellos a las mansiones celestiales, donde gozan sin fin⁶³.

Para finalizar, desejamos que os historiadores do teatro ibérico dêem a merecida atenção ao *Codex Calixtinus*, esse verdadeiro tesouro que se perpetuou para tantas aprendizagens! Ao lado dos ‘Autos de devoção’ de Gil Vicente, comprova a estreita relação da liturgia com o teatro em seus primórdios no Ocidente, buscando igualmente doutrinar e converter o público para uma vida virtuosa e verdadeiramente cristã.

BIBLIOGRAFIA

- Bakhtin, M., *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, trad. Y. Frateschi Vieira, São Paulo, Hucitec, 2002.
- Donovan, R. B., *The liturgical drama in medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958.
- Ferro Ruibal, X. (Org.), *Dicionário dos nomes galegos*, Vigo, Ir Indo Ed., 1992.
- Grande Enciclopédia Larousse Cultural*, São Paulo, Nova Cultural, 1998, volume 22.
- Harguindeguy Banet, H., *Introducción a «Tres piezas cómicas medievales»*, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 1999, pp. 5-18.
- Historia compostelana*, ed. E. Falque Rey, Madrid, Akal, 1994.
- Huerta Calvo, J., *El teatro medieval y renacentista*, Madrid, Editorial Playor, 1984.

⁶² Para leitura na «Pasion Mayor de Santiago, que se celebra el 25 de julio y que también puerde leer-se para San Josías Martir, el 26 de julio» (*Liber*, 1998b, p. 123).

⁶³ *Liber*, 1999b, p. 122.

- Liber Sancti Jacobi-Codex Calixtinus*, transcripción a partir del códice original por K. Herbers y M. Santos Noia, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998a.
- Liber Sancti Jacobi-Codex Calixtinus*, trad. A. Moralejo, C. Torres, J. Feo, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998b.
- Mandach, A., *La geste de Fierabra. Le jeu du réel et de l'in vraisemblable. Avec des textes inédits*, Genève, Droz, 1987.
- Martins, M., *Laudes e cantigas espirituais de mestre André Dias*, Lisboa, 1951.
- «O teatro litúrgico na Idade Média peninsular», *Estudos de cultura medieval*, Lisboa, Verbo, 1969, vol. I.
- Moralejo, A., Torres, C., Feo, J., tradução e notas do *Liber Sancti Jacobi-Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998.
- Rebello, L. F., *História do teatro português*, 2ª ed, Lisboa, Europa-América, 1972.
- Ruiz Ramón, F., *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, 10ª ed., Madrid, Cátedra, 2000.
- Singul, F., *O Caminho de Santiago: A peregrinação ocidental na Idade Média*, trad. y pref. M. A. Tavares Maleval, Rio de Janeiro, EdUERJ, 1999.
- Tavares Maleval, M. A., «O teatro, Gil Vicente», en *A Literatura Portuguesa em perspectiva*, vol. I, *Trovadorismo, Humanismo*, ed. M. Moisés, São Paulo, Atlas, 1992, p. 167-190.
- «O poligrafismo do *Codex Calixtinus*», en *Fontes*, Série Estudos Medievais 2, org. G. M. Cagliari, Araraquara, Grupo de Estudos Medievais da ANPOLL, 2009, <http://portal.unesp.br/poslinpor/gtmedieval/index.htm?id=poslinpor>.
- «Teatro e liturgia na Idade Média», en *Novas achegas ao estudo da cultura galega*, ed. Rodríguez, G. O., Marinho, S. L., A Coruña, Servizo de Publicacións, Universidade da Coruña, 2009, vol. I, pp. 55-72.
- Vicente, G., *As obras de Gil Vicente*, ed. J. Camões, vol. I, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, IN-CM, 2002.